

郭启宏“文人”系列史剧论

林婷

《福建师范大学学报》2005 年第 3 期

—

摘要：郭启宏的“文人”系列史剧以历代卓有名声的文人为主角，通过其悲剧命运的书写折射出封建社会体制、政治制度、文化传统对文人命运的决定性影响以及它之内化生成的独特的文人性格。文人系列史剧表现出强烈的“当代意识”与“主体意识”。典雅的风格与成熟的技巧提升了郭启宏史剧的案头价值。

关键词：文人； 史剧； 儒家文化； 当代意识； 主体意识

郭启宏^{〔①〕}在当代剧坛上有“诗人”剧作家之美称。名号的得来一则因为“剧中有诗人”，二则缘于“剧中有诗”。从《司马迁》到《司马相如》，每部文人史剧的问世都会吸引众多的读者、观众交口相赞、倾墨以论。但到目前为止，很少有人对郭启宏的“文人”史剧进行专题研究。鉴于此类史剧是郭启宏迄今为止最重要的作品，同时作品间又有内在的承继与发展，笔者以此为专题，对郭启宏“文人”系列史剧的贯穿性主题、艺术风格、形式特点、作品所体现的当代意识与主体意识等问题进行深入的探讨。

—

人们不难注意到，郭启宏史剧中的文人尽管出身、地位、禀性、事迹各不相同，但披罪、罹难的境遇却相仿佛。司马迁遭宫刑，李煜亡国，李白系狱，曹植被囚壅丘，司马相如宦海几沉浮，作家展现的是历代文人共通的悲剧性命运。文人多难用民间的解释可说成天妒英才云云，但郭启宏无意探讨天命的神秘莫测，历代文人悲剧命运折射出的是封建社会体制、政治制度、文化传统对文人命运的决定性影响以及它之内化生成的独特的文人性格。

在中国漫长的封建社会，由于文学无法形成一项独立的社会产业，倘非出身贵族名门，文人的生计是很艰难的。据《史记》载，拥有生花妙笔的司马相如宦游而归时，“家贫，无以自业”^{〔1〕}。在郭启宏的《司马相如》中，陈阿娇为争宠千金买赋，既可见相如文章之贵，又足见困顿的生活如何让文人清高丧尽。随着科举制度的确

立，文人晋身政界有了稳定的渠道，但十年寒窗未必就能金榜题名，为功名熬白了头自有为稻粱谋的苦处。高官的保荐又是另一取仕之路，清高的李白也有“生不用封万户侯，但愿一识韩荆州”的谄诗。在郭启宏笔下，隐居当涂之后的李白要养活家小，就不得不“强摧刚眉硬屈傲骨，去豪门去市井去凡夫俗子堆里逢场赋诗、陪笑卖文”。因此，“学而优则仕”又是文人一条较为体面的谋生道路。

文人取仕除了可以从谋生角度来理解外，它还体现了儒家文化传统对文人根深蒂固的影响。“士而怀居，不足为士”（《论语·宪问》），历代文人以不为世所用为耻。王国维在《论哲学家与美术家之天职》中犀利地指出，“披我中国之哲学史，凡哲学家无不欲兼为政治家者，斯可异已！”[2][p. 295]不仅哲学家如此，“至诗人之无此抱负者，与夫小说、戏曲、图画、音乐诸家，皆以侏儒、倡优自处，世亦以侏儒、倡优蓄之。”[2][p. 296] 历代隐者赢得避世的清高美名，然事实却如朱熹所言，隐者“多是带性负气之人为之，陶（指陶渊明）欲有为而不能者也。”

[3][P. 3327]一旦有机会，隐者是很愿意出来再做官的，更有甚者，归隐不过是为出仕造势，即所谓的终南捷径是也，李白便是其中的典型。在大多数人心目中，李白是傲视公卿，忘情江湖，活得异常潇洒自在的“谪仙人”，郭启宏却让我们看到一个进退两难，仕隐彷徨的李白。诗人的用世之心如此强烈，诗人的归隐之举又如此不得已，出仕与归隐的踟躅一直延续到生命的终点。郭启宏从文化心理的角度切入，写出李白心中不能平息的建功立业的热情，这一个李白不为人所熟悉，却启人深思。它道出的是文化传统对文人人格的规约。

谋生也好，立功也好，文人一旦成为行政雇员，其言论自由就时刻处于君权的控制之下，国家并不承认官员随意发表政见的合法性。郭启宏的《司马迁》中，司马迁不仅为降将李陵辩护，还劝谏汉武帝轻徭役停干戈亲君子远小人。这样的虚构突出了司马迁“以道谏君”的儒生本色。“道”在儒生心目中有“莫大之权，无僭窃之禁”[4][p. 46]，然而帝王之权却可以杀身灭口毁誉，“日夜思竭其不肖之材力”

[5][p. 285]的司马迁终以“为叛将游说”、“诽谤君王”定罪并处以宫刑。《司马相如》中，汉武帝因喜爱司马相如之赋可以让他平步青云，也可以因一句小人谗言将他就地免职，文人的宦海沉浮近乎君王的儿戏之作。汉武帝在相隔十几年的两部剧作中反复出现，且形象没有太大差异，说明作者对封建专制政体之下文人必然命运的思考是延续性的。文人的翰墨华章在他们自己的期待中可以建功立业治国平天下，但在帝王心目中充其量不过是装点太平的小花边。即使是将得遇李白美称为“如贫得宝，如

暗得灯，如早得云，如饥得食”的唐玄宗，对李白的政治才干也并不看好，“非廊庙之器”的评价足以断送其政治前程。而永王三请李白出山，他需要于李白的也只是“以壮声威”的捉笔工夫，当李白得知永王对朝廷有二心，以“先生”身份相规劝时，“赐金”之举就彻底粉碎了他的平乱之梦。郭启宏的史剧所要揭示的正是超越性的理想追求与依附性的人身关系之间形成的深刻矛盾，它成为历代文人悲剧命运的根本成因之一。

除了揭示文人之“道”难为帝王所用，郭启宏的史剧还表现文人秉性与政治权术之间的扞格。历史上的李煜既是杰出的词人，又是亡国的君主。王国维在《人间词话》中曾经独具慧眼地指出：“词人者，不失其赤子之心者也。故生于深宫之中，长于妇人之手，是后主为人君所短处，亦即为词人所长处。”郭启宏在《南唐遗事》所揭示的也正是李煜身上“所短处”与“所长处”的对立统一。作者虚构了一场江边邂逅，让李煜放走探囊可得的赵匡胤，也放走间谍樊若水，为日后南唐亡国埋下祸根。仁爱之心是诗人本色，却为政治斗争所讳忌。李煜的才性只适合于做词人，命运却让他必须面对政治，用非所长造就了他的悲剧。而这样的悲剧又何止李煜一人！如果将王国维的话改两个字，同样适合于形容李白，“为人臣所短处，亦即为诗人所长处”。李白无法看穿永王相邀之意是政治嗅觉不灵敏，他在幕府中的任性撒野则缺少为臣者的安份敛迹，“胁行”改“随行”一场戏见出他的“迂阔”，浔阳狱又见证了他如何缺少保护自己的意识，这样一个李白难免要在官场中摔跟斗。然而也正是这样一个李白，方显大诗人的赤子情怀。推及曹植，同样如此。

当代上演过不少有关双曹争位的剧目，《天之骄子》独出机杼在于曹植争位失败的原因并非归于曹丕阴谋得逞，却是缘于曹操对曹植的了解。第一幕“立嗣”戏中，剧作家虚构了二人秉曹操之命探访曹彰行踪，曹丕派人快马寻踪探得消息，曹植亲自策马前往不得音讯，仅此一事就可看出双方心机手段之别，与之前出城门的结果正好相反，曹操心中已经有数。而更让曹操失望的是曹植在关键时刻慑于父威供出杨修，以真话为人是君子，以真话为帝王是蠢驴，深谙为君之术的曹操决定将太子位授予曹丕不是没有道理的。在日后丕植二人长期对峙中，曹植或负气使性或防线撤退也终不脱文人习性。虽然剧作家并不否定曹丕逼植杀彰作为政治举措的合理性，但也正是在运用“残暴”这一点上，见出政治家与艺术家的分野。因为，路过壅丘时曹植也有足够的机会置曹丕于死地的。不会运用残暴的曹植注定无法登上权力最顶峰。

郭启宏将历代文人作为几十年一以贯之的写作对象，如他所言，并非有“史

癖”。克罗齐说，一切历史都是当代史。郭启宏同样认为，“历史剧是另一种意义上的现代剧，或者说是取材于历史生活的现代人的剧。”[6]因此可以说，切中了历代文人精神之脉的文人系列史剧同样可以成为反观现代文人的一面镜子。

二

在郭启宏史剧中，借助于历史题材所阐发的题旨往往融汇了他在现实生活中的思考与感兴。自然，我们不可能也没必要以“索隐”的姿态一一指认每部剧作的内容与剧作家现实生活际遇的种种关系，但如果从作品所传递的时代精神脉息这个角度，或许可辨认出作者心迹一二。《司马迁》创作于“文革”刚结束不久的1979年，其时，作者兄长因长期受到不公正待遇英年早逝。联系到广大知识分子在“文革”期间的遭遇，应该说作者对历史的某种因袭性是有所思考的。《南唐遗事》创作于1986年，本剧中李煜作为伟大诗人与亡国君王的复合体，无疑切合了时代对于人性、人道主义、性格多重性等精神命题的探讨，而赵匡胤“平天冠改了人形骸”的感叹也应和着当时关于“异化”问题的讨论。《李白》、《天之骄子》、《司马相如》写作于90年代。中国知识分子精神上的巨大震荡促使他们开始反思自己的文化传统与历史命运，重新定位自己在现实中的位置。郭启宏对历代文人命运的书写传达出的也正是这一思考。

李白始终在“兼济天下”与“独善其身”之间徘徊，剧作家的认识是：“李白原应该属于诗，属于酒，属于月的，可是他始终背负着以某种绝对理念为依据的历史使命感，这是李白的悲剧。由李白想开去，中国文化人大都如此。”[7]基于这一认识，郭启宏为这些文人选择了这样的结局：李白与水月同化，曹植向诗回归，司马相如离开名利场，尽管这不一定就是历史的本来面目，但从这些虚构的场景中，我们看到了剧作者“当代意识”与“主体意识”的显现。这几部剧作演出之后在社会上反响都很大，特别是《李白》。导演苏民送给郭启宏的一首《念奴娇》中有，“观众痴迷非品醪，今古心弦同调”。[8]说的正是《李白》与时代精神共同体之间的契合。李煜、李白、曹植虽或有各种各样的文人习性，但还不至于庸俗，而司马相如的形象则出现“壮志消磨、崇高沉沦，人格扭曲”的一面。剧中青云桥是名利的象征，司马相如曾在此桥题下“不乘高车驷马不过此桥”。与建功立业的热情相伴的是富贵名利之心，郭启宏首次不隐晦地写出文人传统中并不崇高的一面。千金卖赋之举，不仅是利的收受，官的诱惑，更还有象茂陵女子这样意外的收获。而在司马相如看来，这完全是公平交易，“想我司马相如一胸翰墨，半世磋砣，荣辱沉浮，去日苦多，便以锦绣文章，珠玑文字换了黄澄澄的元宝，金灿灿的官印，娇滴滴的小妾，便是如何？”且不

论这是否就是历史上真实的司马相如，当就接受而言，这一形象却对照出了当代文人的某些熟悉的面影。郭启宏从个人所思所感出发，选择历代文人为表现对象，虽则与历史事实有所出入，揭示的却是根植于时代的精神问题。

历史上文人们也许毕生潦倒困顿，身边却不缺少爱护欣赏崇拜他们的女性。周玉英、宗琰、李腾空、阿甄、阿鸾、卓文君，这些女性集诗心雅韵于一身，她们是诗人的知己。周玉英深知李煜性非峣峣，心实皎皎，不事韬略，只解诗骚；卓文君常在司马相如得意忘形时给他醒脑；那个象极了甄妃的阿鸾在政治识见上甚至还超过曹植；宗琰一语就道破李白进退两难，仕隐彷徨的心结。在诗人的命运天平上，总是现实的磨难居于那一头，女性居于这一头。也只有依靠这些女性，文人们才能获取与现实对抗的心理能量。这些女性不写诗，但她们常能激荡文人们的诗心，李煜为周玉英，曹植为甄妃，司马相如为卓文君都写过诗，历史上文人赠女人的诗又何其多矣。在郭启宏剧中，女性与诗更深层次的关系表现为她们对诗的理解。

传统文论中关于“诗”的定义很多，单就功能而言，有两种相反的论调。或夸大其政治功用性，誉之为“经国之盛事，不朽之篇章”（曹丕《典论》）；或贬之为无用之业，如“雕虫小技”（陆机《文赋》）之讥。郭启宏却通过剧中女性之手拨开外在于诗的功利附属，使“诗”之灵性澄明白现。在周玉英眼中，李煜文之美与人之美珠联璧合；在宗琰看来，李白得了字之灵性，即得到天地之心；卓文君因一曲《凤求凰》搭建了心灵之桥；甄妃与阿鸾因文慕人，同样是从诗中感受到诗人之灵性。但这并不说明诗的作用只在挑动女心，更准确点说，诗撷取了天地之灵以沟通人心之隔，它是美好性灵的流露，也激起人们对美的向往与追求。借助于女性对诗的理解，郭启宏表达的正是王国维在《论哲学家与美术家之天职》一文中对诗人“独立之位置”的吁求。[2] [p. 297]

然而优秀作家的价值尺度从来不是单向的。如果说“独立之位置”隐含着郭启宏作为现代知识分子在新的历史环境之下对人生定位问题的思考，那么，他同样尊重历史对象的生命形式之合理性。司马迁写《史记》，其境界何其大也！而他为李陵辩护，其行止又何其壮也！作为儒臣的司马迁与作为史家的司马迁是统一不可分离的。李白在出仕与归隐之间的彷徨难择，不是糊涂，或缺乏自知之明。“天下名山大川赐给我的也不是仙风道骨，而是充塞于天气的浩然之气”正因有此浩然之气，李白不甘隐没于市井，他要追求个人功业，要和天下苍生共同承担国家的命运。也因有此浩然之气，李白不能摧眉折腰，屈己奉人，一遇挫抑，就要撒气、骂人。因此，超离出

仕、归隐的历史语义，全剧表现的又是一个盛大蓬勃的生命不甘屈抑的追求历程，而正是这一追求历程催生出了流传千古的诗篇。

在作家意图中，“天之骄子”这一美名是献给三曹的。曹操一生建功至伟，出语也气势逼人。“宁可我负天下人，不可天下人负我”，此为枭雄之语，但不也正显出强者的自负？曹丕继承魏王位，继之又废汉帝自立魏国，比起乃父在胆略上更胜一筹。二人皆是政治家兼诗人，在人的丰富性与完整性上，都堪称一代典范。曹植随父驰骋疆场，纵论天下局势，希望建不朽功业，留万代英名，抛开“人生定位”这一命题，代表的又是建安时代共有的进取之心。就连剧中女性也有非常之胸襟，阿甄认为礼规不应扼杀人性，阿鸾女为知己而死，都贯通着磊落慷慨的时代之风。郭启宏在创作手记《我写〈天之骄子〉》[9]的

末尾特意引用了徽道人评论徐文长《四声猿》之语，“借彼异迹，吐我奇气”，从中传达的正是剧作家的境界所向。

三

就总体而言，郭启宏的史剧风格是雅畅蕴藉的。李渔认为，填词“一涉生旦之曲，便宜斟酌其词。无论生为衣冠仕宦，旦为小姐夫人，出言吐词当有隽雅春容之度”[10] [p. 29]，司马迁、李白、李煜、曹植、司马相如的语言自然比一般生旦更显高华气象。作为一代词曲宗师王季思先生的高足，郭启宏良好的古典文学修养使他在文词之雅上逞尽其才。但戏剧的写作是为了演出，观众的修养并非都与作者相近，如果文词一味古雅，令人费解，美文就只是案头之作，难于场上搬演。因此郭启宏的文词虽是尚雅，但基本上能为有一定知识水平的观众所接受。为观众所接受的另一重要前提是典雅的文词须为传递文人的志趣情怀而设。“不及中情者，有十分佳处，只好算得五分”。[10] [p. 30]郭启宏的史剧以“传人物之神”为要义，其文词也大多是中情之美文。李煜亡国之后，虽有切肤之痛，而一旦沉入艺境，就忘乎所以，一首“虞美人”得到赵匡胤称赞，便欣然脱口而出“拙作尚未入乐，不知是否合律？”全不知杀机已伏。《李白》中，闹幕府一场将李白的火气、傲气、奇气挥洒得淋漓尽致。《天之骄子》中，三曹言来语往恰如高手过招，外表不张声势，内里机锋四起。这些文人在郭启宏笔下之所以气韵生动，一则归于才气修养相接，二则也缘于性情怀抱相通。作为一名现代知识分子，文化血脉的相通，使郭启宏常能以己之心逆古人之意，“传神”对于他来说，既是传对象之神，也是传自己之神。

从戏曲跨越到话剧，郭启宏在风格的承继与转化上面临难题。在创作话剧《李

白》时，于是之问了他一个问题，“话剧”与“戏曲”有什么不同，郭启宏一时回答不上。于是之代为作答，话剧是散文，而戏曲是诗，建议他不妨把《李白》写得空灵些，写得有诗意些。这启发郭启宏借鉴戏曲的唱词写作，用抒情性的独白表现人物丰沛的情感世界。李白临行夜郎前的一段抒情独白以“长江，我不能忘记你”与“长江，我必须忘记你”为抒情线索，相反相成地畅诉诗人心中入世与避世的冲突。《天之骄子》中，三曹各有所憾的人生喟叹成就一首首憾人心魂的抒情篇章。除了加强台词的抒情性，在话剧写作中，郭启宏还善于将人物的情感，作者的意旨转化成象征性的物象。《李白》择取“剑”与“月”作为贯穿剧作始终的两个象征物象。剑是建功立业，大济苍生的胸怀，月是明净高洁，起落随心的性情，二者在于李白没有什么矛盾，却无法兼容于现实。剧中月出月隐，得剑失剑都隐喻诗人一生处境与心绪的变化。宫锦袍与道袍的轮换寓意同此。《天之骄子》中，作者有意在诗与女性之间建立起深层象征关系。剧中的阿甄，阿鸾都是诗的热爱者，她们由同一位演员来扮演，剧终时又以诗魂的形象出现。象征、意象的运用使郭启宏史剧具有境界纯美而意蕴玄远的诗化风格。

郭启宏在《我写〈天之骄子〉》中提到，《天之骄子》是他对“双重结构”的一次尝试。他认为：一出戏应该有“故事性、戏剧性、观赏性，有一般观众能够领会的思想内容，有他们的欣赏习惯可以接受的表现形式。”[9]这是浅层结构。二是深层结构，戏剧应有堂奥可赏，有哲理可求。实际上，双重结构的尝试贯穿于他的大多数剧作中，浅层结构建构了文本的故事性框架，深层结构传达了剧作家对根植于历代文人精神中的根本性问题的思考。关于深层结构，此前已有论述，此处不赘。戏剧性与观赏性的营造是我们分析的重点。

在这些史剧作品中，文人的事迹都涉及情爱与政治两个方面。情爱上，李煜与周玉英，曹植与甄妃，司马相如与卓文君，成就了流传千古的风流佳话。而政治上，文人天性与政治权术的扞格，更是上演出九转回肠的悲剧。这些故事本身具有戏剧性，再加上郭启宏善于铺排的工夫，更使戏变得好看，耐看。郭启宏编剧善用对比。《南唐遗事》中“邂逅”一场与“发兵”一场对照着看，便可知诗人李煜与帝王赵匡胤心机性情之别。《李白》“过堂”一场，在取证一事上，文人心胸与政客嘴脸判然立现。《天之骄子》中曹植与曹丕在诸多情境之下也形成对比。用得最绝的当属《司马相如》，司马相如三过青云桥，心境际遇各不相同，以此为线索，加上题字，改字，抹字的戏剧动作，将人物百感交集的人生况味演绎得淋漓尽致。对比手法的运用既有

助于刻画人物、传达题旨，同时也增强了戏剧性效果。

在人物设置上，郭启宏喜用对子形式。剧中女性常结对出现，或前后相承，或异形同质，或相反相成。周娥皇与周玉英乃姐妹，周玉英与李煜初见面时风采宛如年轻时的周娥皇，而当上南唐国后的周玉英，其心境就有类于当初的姐姐。宗琰与腾空子同慕李白之诗，腾空子为方外之人，宗琰亦有道缘，腾空子去世之后，宗琰就入了道。阿鸾与甄妃形貌相近，曹植心恋皇嫂，曹操就将阿鸾赐予他，显然希望给曹植以替代性的情感满足。司马相如在娶了卓文君多年之后，又生出纳茂陵女的心思。在作家看来，司马相如也许同卓文君这样胆识超人的女性相处很累，需要找一个懵懂无知的小女子来轻松一下。这样，对子式的女性在这些剧作中就承担了多种意义功能，或表现女性的共性，或表现女性一生的阶段性，或表现不同类型的美，或表现男人情感的某些特点，不一而足。就欣赏而言，对子是一种富有民间风味的审美形式，剧作家将现代认知赋予其中，使观众同时获得欣赏与思考的满足。此外，郭启宏还善用伏笔，巧设机关。李白出山之前，李腾空反复吟诵“祸兮福之所倚，福兮祸之所伏”，吴筠警告“永王起兵意不在平乱”，之后都一一兑现。曹丕过壅丘，无意中看到庭院里栽的豆子，然后有“三弟，你看这豆荚同根连理，就好比兄弟呵！”的感怀，为后来曹植借豆荚为题作“七步诗”设下埋伏。在郭剧中，场面的设置，场面与场面之间的衔接，都显出剧作家收放有度，虚实相间，明暗穿插，冷热相剂的成熟技巧。

华彩的诗篇，优美的意境能够给高知阶层以审美的满足，而幽默机趣，插科打诨的场面却向来能取悦更广大的受众。也许正是出于对大众趣味的照顾，郭启宏史剧创作中逐渐加强了机趣与科诨的成分。机趣为何？李渔认为“说话不迂腐，十句之中，定有一二句超脱，行文不板实，一篇之内，但有一二段空灵”[10] [p. 29]《李白》中常有机趣之语。吴筠是个爱说笑话的老道，被李白称为“妙人”。他了解李白最深，“南其辕而北其辙”以谐趣之语道中李白儒家志向与道家性情间的矛盾。《天之骄子》中，曹操、曹丕、曹植三人引经据典，说禅论道，机锋四起。曹植被囚壅丘后抑圣为狂，寓悲于谐，更有灌均这个政治丑角，不时让观众解颐。《司马相如》中，郭启宏以喜剧之笔写宦海沉浮，世态炎凉，隐唏嘘于诙谐，喻批判于滑稽。借东方朔智慧的幽默，道尽古往今来文人的尴尬事。就功能而言，喜剧因素在郭启宏的史剧中并不止于逗观众一乐，它始终以传达人物神韵，哲理命题为鹄的。“我的戏剧从不为‘游戏人间’，哪怕是一出轻喜剧。”[11]

“诗之佳，拂拂如风，栩栩如水”，郭启宏自觉将戏剧作为“诗”来写，明人陆

时雍对诗的形容是他心向往之的艺术至境。他的“文人”系列史剧以高远的命意，深邃的形象，雅畅的风格，成熟的技巧在当代剧坛上卓成一家。但在“诗”的地位与价值不断遭到消解的今天，郭启宏的作品难以进入潮流之列也是势所必然。文章千古事，面对时间，我们听到郭启宏说，“我对我的创作有信心。”[12]

参考文献：

- [1]司马迁.史记·司马相如列传(M).北京:中华书局,1975.
- [2]王国维.论哲学家与美术家之天职(A).王国维论学集(C)北京:中国社会科学出版社,1997
- [3]朱熹.朱子语类(卷第140)(M).[宋]黎靖德编.北京:中华书局,1986
- [4]吕坤、洪自诚.呻吟语·菜根谭(M).湖南:岳麓书社,1991.
- [5]司马迁.报任少卿书(A).司马迁散文选集(C).天津:百花文艺出版社,1997.
- [6]郭启宏.传神史剧论(J).剧本.1988(1).
- [7]郭启宏.诗月酒礼赞(A).四季风铃(C).北京:中央编译出版社,1997.
- [8]郭启宏.李白梦华录(J).大舞台,1998(4).
- [9]郭启宏.我写《天之骄子》(J).大舞台.1995(3).
- [10]李渔.闲情偶记(M).北京:作家出版社,1996.
- [11]郭启宏.《司马相如》未尽墨(J).剧本.1994(10).
- [12]林婷.剧作家郭启宏访谈录(J).中国戏剧.2000(6).

[①] 郭启宏(1940—),当代著名剧作家。祖籍广东饶平,现居北京。曾在北京市文化局、中国评剧院、北方昆曲剧院从事戏剧创作并担任领导工作,现为北京人民艺术剧院一级编剧。其作品曾多次荣获国家及北京市颁发的各类奖项。本论文所论

及的文人系列史剧是其代表作，主要作品有《司马迁》（京剧，1979年）、《南唐遗事》（昆曲，1986年）、《李白》（话剧，1991年）、《天之骄子》（话剧，1993年）、《司马相如》（昆曲1994年）。

, soNormal style="MARGIN: 0cm 0cm 0pt; LINE-HEIGHT: 150%; TEXT-ALIGN: left; mso-pagination: widow-orphan; mso-margin-top-alt: auto; mso-margin-bottom-alt: auto" align=left>

厦门大学图书馆